

# Lekcje kaligrafii

Z Piotrem Andrejewem rozmawia Piotr Marecki

**Piotr Marecki:** *Szulkin, o którym mówiono, że jest twórcą osobnym, w wywiadzie-rzece „Piotr Szulkin. Życiopis” wspomina: „Jednak mówiłem ‘my’, bo Mikołaj Wojciechowski, jeden z twórców słynnego Klubu Filmowego Zygzak, stworzył pojęcie ‘kaligrafów’, którzy wyrażają tezę za pomocą formy. Z jednej strony było ‘kino gadających głów’, to znaczy: Krzysiek Kieślowski, Tomek Zygadlo, Łoziński, a z drugiej byliśmy my – Wiszniewski, Szulkin, Andrejew, Filip Bajon, no i trochę Barański”. Czy pojęciem „kaligrafów” można nazwać formację, w której znajdowałiby się tak zwani twórcy osobni? Jeżeli tak, to dlaczego tak późno się ono pojawia?*

**Piotr Andrejew:** Prąd ten w dużej mierze wiązał się z Wytwórnią Filmów Oświatowych. W pewnym momencie pojawił się tam nowy dyrektor – Maciej Łukowski, który przyszedł z harcerstwa. Był to trzydziestokilkuletni facet w wiszącym garniturze, z długimi włosami i z brodą. Powiedziałem mu w czasie pierwszej rozmowy, że w tej wytwórni może być tylko gorzej, bo już robiliśmy tam fajne rzeczy. Odpowiedział: „Nie, będzie lepiej, bo będziecie mogli robić wszystko, co będziecie chcieli”. Upewniłem się, że go dobrze zrozumiałem: tak, zupełna wolność. Brzmiało to dziwnie z ust urzędnika w państwie socjalistycznym, który przecież mógł się bać, że ta wypowiedź zostanie kilka razy powtórzona i w końcu dojdzie, gdzie nie trzeba. Jego słowa jednak się potwierdziły. Mieliśmy całkowitą swobodę. Robiliśmy, co chcieliśmy i jak chcieliśmy. Wyprodukowanie filmu nie wiązało się już z uciążliwymi próbami i problemami. „Oświatówka” stała się miejscem otwartym, które dawało pieniądze i możliwości. To wtedy powstał mój film o Oskarze Hansenie *Po omacku*, który dzisiaj jest uważany za wielką sprawę. Zrobiłem też krótki film fabularny *Aktor*, film o bokserach *Za ciosem*, film na konkurs jubileuszu w Oberhausen *Okno*, film o Zdzisławie Beksińskim *Fotoplastykon*. Wprawdzie Beksiński cieszył się poważaniem, był dla wielu autorytetem, ale władze nie zdecydowałyby się wtedy, by zrobić o nim film. Był trochę szalony, narwany, jakby poza kontrolą i nie wiadomo było dokładnie, co to za postać.

*A gdybyś miał wyznaczyć ramy czasowe tej formacji?*

Wszystko zaczęło się od Grzegorza Królikiewicza, który był od nas starszy i wcześniej rozpoczął zawodową produkcję. Pamiętam, że Królikiewicz przyjechał kiedyś do Szkoły Filmowej i bardzo narzekał na władze i Kazimierza Karabasza, który uczył nas filmu dokumentalnego. Powiedział, że Karabasza to facet, który „ma oczy na plecach, a rozum w kieszeni”. Królikiewicz zrobił pierwszy film w Wytwórni Filmowej „Czołówka”, która była wytwórnią wojskową. Był to film *Wierność*, w którym nieliczni ludzie, którzy przeżyli bitwę, opowiadają, jak bronili się we wrześniu 1939 r. z przeważającymi siłami Niemiec w pobliżu Prus Wschodnich. Pośród kolegów relacjonowano wydarzenie, że na kołaudacji jakiś oceniający film oficer zapytał, dlaczego w *Wierności* nie ma nawet zdjęcia kapitana Władysława Raginisa, który tam dowodził. Królikiewicz odparł: „O Termopilach pan sły-

szal?”. Oficer potwierdził. „A zdjęcie Leonidasa pan widział?” Bardzo wtedy Królka (bo tak go nazywano) lubiliśmy. Był dla nas wzorem myślenia. Wydawało nam się oczywiste, że komunizm nie ma w ogóle sensu, ale o tym się nie mówiło. Pewne rzeczy były „dorozumiane” między ludźmi. Nie chodziło o bycie „anty”, ale o to, żeby robić rzeczy, które mają sens.

*Jeśli miałbyś przywołać wskazówki historyczne, dotyczące formacji „kaligrafów”, to co by to było? Przedstawiasz Królikiewicza jako patrona, który zaczyna taki model kina wypracowywać od końca lat 60. Jego jednak do tej formacji nikt nie zaliczał. Co takiego się wydarzyło, co pomogło zaistnieć tej formacji?*

To wszystko działo się na początku lat 70. Dzięki Gierkowi sytuacja w kraju bardzo się poluzowała. Pojawiło się o wiele nowocześniejsze myślenie. Swoboda rosła aż do wybuchu „Solidarności”. Była to szansa szczególnie dla małych projektów filmowych. Pamiętam, napisałem razem z Filipem Bajonem scenariusz debiutu fabularnego i nie mogłem go zrobić. Dostałem jednak informację, że jak złożę inny scenariusz, to nie będzie problemu z realizacją i tak zrobiłem. Był wtedy wyraźny zamiar administracji, by otworzyć kino młodym. Dużo się o młodych mówiło, cały czas mówiono o debiutach. Prowadziłem Koło Młodych w Stowarzyszeniu Filmowców i w wieku trzydziestu lat ustąpiłem ze stanowiska przewodniczącego, bo uważałem, że po prostu nie jestem już tak młody. Wojtek Wiszniewski, Piotr Szulkin, Filip Bajon, Witek Starecki, Bohdan Górski, Tadeusz Junak, Rysiek Waśko, Zbyszek Rybczyński podobnie jak ja, robili pierwsze filmy w wieku dwudziestu kilku lat.

*To niesamowite, że Piotr Szulkin całą tetralogię swoich filmów skończył właściwie przed trzydziestym piątym rokiem życia.*

W wieku dwudziestu dziewięciu lat kręciłem dla Zespołu Kadr *Klinch*, duży film fabularny i miałem na planie 500 osób! W mało którym kraju byłoby to możliwe. Co więcej, wyrzuciłem potem w montażu właśnie sceny zbiorowe, bo zwalniały rytm filmu, i nikt nie miał o to pretensji. Ale najwięcej swobody było w łódzkiej „Oświatówce”. W Warszawie były ciągle jakieś zmiany, układy, ktoś kimś został mianowany, ktoś odszedł, ktoś się obraził, tymczasem na prowincji robiliśmy, co chcieliśmy i ile chcieliśmy. Były lata, że robiłem trzy krótkie filmy w jednym roku. Ludzie dziwili się, że ja tyle robię, no ale czego może chcieć więcej ktoś, kto robi filmy? Tylko tego, by je robić.

*Jako jeden z powodów powstania takiej formacji artystycznej wymieniałeś poluzowanie polityczne. Co jeszcze?*

Drugą przyczyną na pewno była Szkoła Filmowa i jej scholastyczne metody nauczania. Myślę tu głównie o Kazimierzu Karabaszu. Jego metody zmuszały nas do buntu. Był rzetelnym nauczycielem, ale jego myślenie było z połowy lat pięćdziesiątych. Większość nauczycieli w ogóle nas nie uczyła. Spotykaliśmy się tylko, rozmawialiśmy o tym, kto robi jaki film, wymienialiśmy plotki. Karabasz miał cały system nauczania. Wymagał od nas obserwacji życia prostego człowieka, robotników, ich pracy. Powiedziałem mu kiedyś: „Ile jest prawdy w zbliżeniu zmęczonych, brudnych palców robotnika trzymających niedopałek papierosa?” Myślę, że jest jakieś ograniczenie w tym obrazie i to nieprawda, że przez taki obraz można dużo

wyrazić. Dla mnie to pozostaje tylko niedopałek papierosa w brudnych, zniszczonych palcach. Jako pierwsze ćwiczenie w Szkole Filmowej robiłem próbę pokazania Łodzi lat minionych, a Felek Falk robił krótki film o dźwigu, który przynosił materiał budowlany. Dla mnie to byłby koniec, gdybym miał robić filmy o dźwigach. Wolałbym nic nie robić. Karabasza miał wszystko uporządkowane i w kółko powtarzał to samo. Nie było możliwości, żeby go czymś poruszyć tak, by zareagował. Napisałem nawet kiedyś do niego list w formie manifestu o prawdzie w kinie i o roli filmu dokumentalnego. Moim zdaniem nie należy mylić filmu z prawdą. Film jest wypowiedzią, kreacją, tworzeniem nowej, inspirowanej rzeczywistości. Było to widać zwłaszcza w komunizmie, kiedy nie można było o pewnych rzeczach w ogóle mówić. Zresztą jest tak w Polsce do tej pory. Jest to kraj, w którym rzeczywistość jest niemal nietknięta przez film.

*Czy były jakieś formy zbiorowego buntu przeciwko tym scholastycznym metodom nauczania?*

Na naszym roku były ostre dyskusje z Karabaszem i protesty w trakcie zajęć. Uważam, że Karabasz był świetnym nauczycielem, bo swoim zachowaniem po prostu zmuszał do buntu, do samookreślenia siebie. Nie pozostawiał wyboru. Nawiasem mówiąc, Krystian Lupa z którym byłem na roku, został usunięty ze Szkoły, bo zupełnie nie pasował do tego wszystkiego. Pamiętam go, jak kiedy wiedział już, że wylatuje, siedząc z nami w sali wykładowej, mówił podniesionym głosem: „Będę kiedyś wielkim reżyserem, a wy będziecie gnili w tej szkole”. Myślałem, że szkoda faceta, bo się myli. W Polsce nie było wtedy innej drogi do filmu. Nie myślałem, że Krystian będzie wielkim reżyserem, ale teatralnym. Kiedyś, jadąc samochodem przez Francję, usłyszałem w radiu publicznym France 2 poświęconym kulturze, że zaraz po wiadomościach będzie mówił uczeń Krystiana Lupy. Zapowiadali tak, jakby nazwisko Lupy było słuchaczom powszechnie znane. Byłem zaskoczony – pomyślałem, że jednak facet wykonał to, co przepowiedział.

*Co z kontaktami z ludźmi z pola sztuki wizualnej, którzy weszli wtedy zbiorowo do Szkoły Filmowej? Jaki wpływ wywarł na was Warsztat Formy Filmowej, który zaczął działać w latach 70.?*

Na pewno wpływ miały dwie postacie. Byli to Józef Robakowski i Wojciech Bruszewski. Oni uważali się za artystów, a władze traktowały film jako propagandę. Nawet Kieślowski mówił o „robieniu propagandy”. Byłem wtedy na drugim roku reżyserii Szkoły Filmowej, Bruszewski na czwartym roku Wydziału Operatorskiego, a Robakowski pełnił już w Szkole rolę asystenta. Był wtedy autorytetem w sprawach awangardy. Warsztat Formy Filmowej, bo tak nazwali swoją formację, był dla nas trochę „dziwaczeniem się”. Zorganizowali w Szkole kilka wystaw fotograficznych, na których wisiały prace m.in. Zbyszka Rybczyńskiego i Janusza Kalicińskiego. Wywarły one na nas bardzo duży wpływ. Pierwsza wystawa była poświęcona pamięci naszego kolegi Zygmunta Targowskiego, którego potraciła ciężarówka. Wystawa poświęcona zmarłemu w niecodzienny sposób obrazowała życie żywych, nasze życie. Znajdowały się na niej zdeformowane zdjęcia pociągu, wnętrza wagonów, pejzaże. Ta wystawa uświadomiła nam, że można o rzeczywistości mówić inaczej.

*Twoją pierwszą etiudą były „Pajace” ukazujące sylwetkę Pawła Freislera. Jest on artystą odkrywany dzisiaj na nowo.*

Tak, dzisiaj Freisler to ciekawa postać. Wywierano na mnie presję, bym zrobił film o stołówkach robotniczych, obserwował jedzących ludzi, masowe żywienie. Powiedziałem Karabaszwowi, że nie będę podśmiewał się z tego, że prości ludzie nie mają zębów, nie umieją jeść czy że są głodni i jedzą łapczywie. Karabaszw poczuł, że może być z tego kłopot, bo mogą zrobić ten film zupełnie nieodpowiedzialnie. Lata potem o takich reżyserach jak ja czy Szulkin mówiło się, żeby lepiej robili swoje dziwne rzeczy niż coś, czego władza od nich oczekuje. Tak samo było z Wojtkiem Wiszniewskim. W zasadzie cały czas zgadzał się na to, czego chciała administracja, ale jak się powierzonych mu tematów dotykał, to wychodziło mu zawsze inaczej.

*Chcesz powiedzieć, że Wiszniewski brał tematy „słuszne”?*

Tak, bo filmy robiono według planów tematycznych, ale wychodziło mu zawsze odwrotnie. Był artystą i był uczciwy. Wojtek był atakowany przez dokumentalistów jako formalista. Mało pamięta się o tym, że pojęciami z krytyki stalinowskiej atakowali go nasi starsi koledzy. Wiszniewski miał piękną żonę, udane dziecko i chciał normalnie funkcjonować, ale to mu się nie udawało, bo władza nie puszczała jego filmów. Wszystkie dziesięć, które zrobił, były zakazane. Pamiętam, że kiedyś spotkałem Wojtkę w wytwórni. Powiedział mi: „Wiesz, Piotr, jak się idzie pośrodku, to w twarz wałą i ci z lewa, i ci z prawa. Znalazłem na to rozwiązanie – wybieram kolor”. Zapytałem go, co to znaczy, a on odpowiedział, że kolor jest jeden – czerwony. Wojtek wymyślił sobie, że będzie robił „filmy pro”. Nawet przez sekundę nie przeszło mi do głowy, że ten facet jest w stanie zrobić „film pro”, który przyjmie władza.

Jest jeszcze jedna postać, którą trzeba koniecznie wymienić. To Bogdan Dziworski. Był człowiekiem artystycznie bezkompromisowym, ale równocześnie bardzo zręcznym w osiąganiu własnych celów. Świetny facet! W 1973 r. przyjechaliśmy razem na festiwal filmowy do Krakowa. Ja z filmem *Idzie Mróz*, a on z *Krzyżem i toporem*. Ja dostałem dyplom honorowy, a on Srebrnego Lajkonika. Poszliśmy się razem napić. Myślałem, że będzie między nami napięcie, bo jednak byliśmy konkurentami. On jednak, w odróżnieniu od tej grupy dokumentalistów, którzy zawsze przechodzili koło nas, jakbyśmy mieli w kieszeni popsutego śledzia, powiedział: „Ale żeś film przypierdolił, Piotrek!”. Oglądaliśmy nawzajem swoje filmy i lubiliśmy je.

*Odniosłeś się przed chwilą do grupy dokumentalistów. Mówiłeś o sobie „my, którzy mamy popsutego śledzia”, ale przecież wy też byliście dokumentalistami.*

Uważam, że nasze filmy były nawet bardziej dokumentalne niż filmy z WFD z tego okresu. Szkolna etiuda Szulkina, na przykład ta, w której toczą śmietniki, mówi więcej niż film Tomka Zygadły *Bądź dziewczyną moich marzeń*, w którym pokazuje dziewczyny w domu studenckim. Nie wiem dlaczego, ale właśnie śmietniki oddają świetnie rzeczywistość. Przy filmie *Jabłko* urzędnicy czuli, że idzie od tego „zapach” i nie wiedzieli, czy to puścić. Niby nie można było się do niczego przyczepić, ale też do niczego to nie pasowało. Jabłko na końcu filmu było takie stare, popsute. To było o nas. To my byliśmy tym jabłkiem, które cały czas formowano z różnych stron.

*„Dużo mówisz o „Oświatówce”, ale chyba można wspomnieć jeszcze o dwóch instytucjach – Studiu Filmowym „Semafor” i Łódzkiej Szkole Filmowej.*

Głównie była to jednak „Oświatówka”. Gdy zrobiłem pierwszy film w Wytwórni Filmów Dokumentalnych, to oni zażądali zmian, na które się nie zgodziłem. Czasami jednak udawało się z czymś przekraść na ekran, bo jedna wytwórnia nie dawała nam wystarczająco dużo możliwości. Trzeba było znaleźć się w planie rocznym. W WFD powiedzieli mi kiedyś, że nie mogę robić tego, co złożyłem, a było tych propozycji wiele w ciągu kilku lat, ale mają dla mnie temat o rodzinie, której część mieszka na wsi, część w mieście, a młodzi zapomnieli o tych, którzy zostali na wsi. Z góry wiedzieli, jaki film należy zrobić. Zrobiłem część o wsi. O mieście już nie robiłem i powiedziałem, że zmieniłem zdanie [śmiech]. Człowiek brał taki temat i z niego robił coś swojego, coś co uważał za wartościowe, a nie powtórzenie schematu z gazet. Zrobiłem film *Pan polny*, który pocięli i nie dopuścili do festiwalu filmowego w Krakowie. Była z tego afera, ale film powstał i pamiętam, że w jakimś momencie puścili go nawet, już w okresie „Solidarności” w telewizji. Wyobraź sobie, że kawalek, który miał być wycięty, w którym rolnik mówi o nieuczciwości, która go otacza, został jednak w kopii, która poszła do emisji. Już sami zapomnieli, co im tak przeszkadzało. A grozili sądem i wycinali fragmenty z gotowych kopii. Problemy polityczne, czy raczej to, co władza uważała za problematyczne, były czasami wręcz absurdalne. Potem urzędnicy się zmieniali i tak nikt tego nie zauważał, świat się nie wywracał, ale wszyscy dalej bali się o swoje posesy, gdy robiliśmy kolejne filmy i dalej patrzyli na wszystko bardzo ostrożnie.

W „Oświatówce” tego nie było. W moim filmie o Oskarze Hansenie *Po omacku* scena filmu nakręcona jest tak, że kamera jest włączana na sekundę i od razu wyłączana. Wymyślił to Zbyszek Rybczyński, który był jednym z operatorów filmu. Daje to efekt stroboskopu na ekranie. Nazywaliśmy to *pykającą kamerą*. Jak laboratorium nakręcone negatywy dostało do wywołania i kopii, po prostu zwariowali. Było to kilka tysięcy metrów taśmy 35mm migającego materiału. Nic nie rozumieli. Główny dyrektor wytwórni, Piotr Szczepański, bardzo fajny facet, przyszedł, wziął mnie do laboratorium i powiedział, że są przerażeni materiałem. Chcieli spisać to na straty, wada kamery, mimo że poszło na to chyba pół miliona złotych. Powiedziałem Szczepańskiemu, że to jest dobre i że tak miało być, że sami tak wyłączaliśmy. Myślę, że nie do końca uwierzył w pomysł. Gwarantowałem mu, że dostaniemy pierwszą ocenę artystyczną, że będzie dobrze. Byliśmy tak silni, że gdy w ministerstwie dali nam drugą albo trzecią ocenę, bo w moim filmie *Echo* ktoś nucił *My, pierwsza brygada*, zgrałem jedną wersję filmu z wymiksowaną pieśnią piłsudczyków i podwyższono nam ocenę. Ministerstwo liczyło się z nami i razem udawało się wypracować jakieś wyjście pośrodku. Urzędnicy nie chcieli nas niszczyć.

Tylko raz spróbowałem zrobić coś z PISF-em. Arogancja tej instytucji jest niesamowita. Kiedyś szło się do takiej instytucji, rozmawiało. Był zdecydowanie inny stosunek do artysty.

Kawalerowicz powiedział, że dzisiaj każdy już jest albo będzie reżyserem. Według niego kiedyś reżyser to było jak zawód pilota samolotu, było się odpowiedzialnym nie tylko za film, ale i za swoich widzów. Byliśmy młodymi lotnikami i zdobyliśmy zaufanie. Jeżeli ten facet tak lata, tak to robi, to coś w tym jest. Ludzie patrzyli na to, co robiliśmy, jak na coś wartościowego. Nagrody za granicą to potwierdzały.



*Pajace*, reż. Piotr Andrejew (1971)



*Klincz*, reż. Piotr Andrejew (1979)



*Czule miejsca*, reż. Piotr Andrejew (1980)

*Zrobiłeś kilka filmów poświęconych sztuce wizualnej, łącznie ze wspomnianym debiutem krótkometrażowym „Pajace”.*

Była to moja pierwsza etiuda. Musiałem zrobić ją na wysoką ocenę, taki mi postawiono warunek pozostania za studiach. Negocjowałem z Karabaszem, który namawiał mnie początkowo, bym kręcił coś o stołówkach pracowniczych. Tematy robotnicze jednak zdecydowanie mi nie leżały. W końcu pozwolił mi na film o Freislerze. Powiedział, że jest to mały temat, ale może rzeczywiście wyjdzie z tego coś lepszego. Przywiozłem Freislera do Łodzi i urządziłem na strychu w willi, gdzie mieszkało dwóch kolegów, jego atelier. Byłem zainspirowany tym, co robił i co wtedy myślał. Czulem, że są w tym również elementy mojego życia, więc ironia wobec Freislera była ironią wobec siebie samego. Robienie filmu o czymś, co jest bez wartości, to stracony czas, a to, co on wtedy robił, było dla mnie wartościowe. Jego ograniczenia były naszymi ograniczeniami. Podobnie było z Beksińskim. Gdy do niego pojechaliśmy, pan Zdzisław zamknął na klucz w szafie włączony magnetofon i wyszedł z pokoju, by podsłuchać, co mówimy o nim za jego plecami. Potem przy nas, demonstracyjnie otworzył szafę i włączył taśmę. Był zaskoczony, że nie mówiliśmy o nim krytycznie. I żadnych niecenzuralnych słów, mimo że był to trudny, dziwny facet. Nie robiłbym filmu o nim, gdybym uważał go za jakieś zero. Byłby to dla mnie stracony czas. To w końcu ja sam przepchnąłem ten temat.

*Formacja, o której rozmawiamy, prawie nie zaowocowała filmami pełnometrażowymi. Są to najczęściej filmy krótkie. Czy można jednak powiedzieć, że „Oświatówka” była trochę jakby zespołem filmowym? Spotykaliście się tam codziennie, dyskutowaliście...*

Ale Królikiewicz próbował zrobić film pełnometrażowy w tradycji „kaligrafów”, Szulkin też. Moje *Czule miejsca* również są taką próbą. „Oświatówkę” można oczywiście nazwać zespołem filmowym. Spotykaliśmy się codziennie i dużo ze sobą rozmawialiśmy, pokazywaliśmy sobie to, co robimy. Mój drugi film w „Oświatówce” to *Środek drogi*. Musiałem go zrobić, bo po *Idzie Mróz* nie było dla mnie nic w planach. Miałem pokazać kogoś, kto dobrze pracuje w socjalistycznym państwie. Wziąłem faceta, który był dobrym menedżerem, i zrobiłem o nim film. Pamiętam, że po projekcji podszedł do mnie Wojtek Wiszniewski i powiedział: „Wiesz, jaki film zrobiłeś? Taki, że komuniści niczego tu nie zbudowali i nigdy nie zbudują”. To było niebywałe! To nie było moim zamiarem. Nie chcieliśmy tworzyć konfliktów, ale robić ciekawe filmy. Ale ucieszyłem się, że Wojtek odczytał mój film w ten sposób. Nie miałem może tak ekstremalnego punktu widzenia, jak Wojtek, ale wszyscy wtedy podobnie myśleliśmy. Miejsce, w którym żyliśmy, miało wpływ na nasze losy, na konkretnych ludzi. Można było się spotkać, rozmawiać, mieliśmy do siebie pełne zaufanie. Pewnych rzeczy nie mówiło się wprost, zwłaszcza przy obcych, ale doskonale rozumieliśmy, co znaczą. Wiedzieliśmy, jak działa system komunistyczny i nie zamierzaliśmy go traktować tak poważnie, jak pokolenie przed nami. Kiedy system upadał, Marcel Łoziński robił na obozie ZMS sarkastyczny film o tym, jak w żyć w tym systemie. Była to propaganda w drugą stronę, bo tego systemu już tak naprawdę nie było. Te drzwi już były dawno wyważone, a futryna leżała na ziemi. Łoziński, Zygadło, Kieślowski ciągle walczyli. My chcieliśmy żyć w normalnym kraju. Mieliśmy inne

widzenie świata i inne nastawienie. Nas nie interesowało dokuczenie jakiemuś urzędnikowi w KC.

*Autorzy, których wskazujesz jako przeciwny punkt odniesienia, czyli Karabas, Kieślowski, to twórcy, którzy są dzisiaj konsekrowani. Mają swoje szkoły, uczniów. W opozycji stoją tacy twórcy, jak Dziworski, Barański, Szulkin, Królikiewicz, których droga do filmu jest ciągle utrudniona.*

Moim zdaniem, w sensie kulturowym, od tamtej pory tak dużo się w tym kraju nie zmieniło. Jeśli to na niekorzyść.

*Czy nie jest porażką, że niektórzy z was zostali zaliczeni do kina moralnego niepokoju? W 1972 r. Adam Zagajewski i Julian Kornhauser publikują słynny manifest „Świat nie przedstawiony”. Całe kino moralnego niepokoju i szkoła dokumentalistów, chociażby Kieślowski, inspirują się tym manifestem. Wy z Waszymi filmami formalnymi jakby trochę na boku...*

Dotarły do nas jakieś echa tego manifestu, ale tak naprawdę to nie czytaliśmy go. Nasze filmy nazwałbym raczej skrajnie normalnymi. Przez to byliśmy prawdziwą opozycją, bo jest nią ten, kto odrzuca rzeczywistość, a nie ktoś, kto ją atakuje.

*Myślę, że postawy zaangażowania w kinie i literaturze były jednak próbami tworzenia opozycji.*

Do dzisiaj uważam, że to my byliśmy prawdziwą opozycją. Tamta to była opozycja w ramach stworzonych przez administrację. Nawet jeśli był to drugi obiegi, jeśli było to wydrukowane na powielaczu, to ciągle za wszystkim w tle stał Pałac Kultury. My właśnie chcieliśmy odwrócić się do Pałacu plecami.

*Uważasz, że robiliście awangardę?*

Nie, nie awangardę. Przez to, że próbowaliśmy robić coś nowego, oryginalnego, naprawdę negowaliśmy rzeczywistość. Awangarda zawiera eksperyment artystyczny.

*Ale przecież wasze filmy były eksperymentalne.*

W naszym osobistym odczuciu nie były. Dla krytyka i widza pewnie były. Do dzisiaj uważa się, że nakręcenie przeze mnie idącego przez moment do góry nogami Freislera było eksperymentem.

*Jeśli Szulkin w swoim filmie nie pokazuje głów, to nie jest eksperyment?*

Nie wiem, ja w ogóle nie lubię słowa „eksperyment”, bo nie popieram szufladkowania. Nikt nie powie o amerykańskim filmie *Czarny labędz*, że to eksperyment, ale że komercja, film kasowy, a jest tam tyle nowego myślenia. Treść tego filmu jest kiczowata, jednak film sam w sobie jest bardzo dobry. To wszystko dokonuje się w sferze filmowej.

*Uważasz, że udało wam się przekuć niektóre doświadczenia robienia, jak mówisz, „normalnych filmów” w fabule filmów pełnometrażowych?*

Na pewno, jeśli spojrzysz na *Czule miejsca*. Zrobiłem też *Kradzież*, która była godzinnym filmem fabularnym. Jest on blisko tego, co robiłem w filmie krótkim, ale dostałem za niego bardzo mocno po uszach.



*Co to znaczy, że jest blisko?*

Widziałeś *Kradzież*? Jest czasami w telewizji. Ten film poparł bardzo Kawalerowicz i Michałek, który mówił, że wielkie filmy powstaną tylko wtedy, kiedy będą mówić o wielkich tematach.

*Na czym polegała normalność i opozycyjność „Kradzieży”?*

W *Kradzieży* dużo jest zawarte w formie. Jest wypełniona rzeczywistością. To historia chłopaka, do którego ktoś dzwoni z miejsca, gdzie pracował jako student. Twierdzą, że coś zostało skradzione i on musi to odnaleźć, bo jak nie, to zgłoszą kradzież na milicję. Bohater zaczyna sam prowadzić dochodzenie. W końcu okazuje się, że ten przedmiot się znalazł i urzędnicy nakazują mu przestać. W ostatniej scenie ktoś krzyczy do telefonu, że natychmiast ma być kielbasa w kiosku, bo jak nie, to pan sobie nie wyobraża, co zrobią robotnicy. Wyobraź sobie, że miksuję ten film, a dwa tygodnie później wybucha Radom, zamieszki w których poszło o żywność, jej ceny. Zdanie o tej kielbasie nie mogło przejść, usunęli je mimo moich protestów, do dziś pozostała dziura w dźwięku.

*To, co teraz mówisz o „Kradzieży”, w dużej mierze przypisuje ją formacji komentującej rzeczywistość wprost.*

W tym filmie rzeczywistość jest nieprzenikniona. Student przychodzi do pierwszego miejsca, gdzie właściciel domku, który wynajmuje, mówi, że wszyscy ludzie są podobni do siebie, każdy ma sobowtóra. Jednak kiedy wychodzi, to ten sam mężczyzna mówi: „Mówiłem panu, każdy człowiek jest inny!”. Dużo jest tu takich małych, groteskowych rzeczy, obserwowania się, śledzenia. Kamera w tym filmie jest podmiotem opowiadania i zagląda przez drzwi, śledzi, podgląda. Jest to bardzo konsekwentnie robione przez cały film. Powiem ci, że gdy teraz to oglądam, to mnie nawet irytuje. Czasami mógłbym już dać spokój. Przecież już zasygnalizowałem to myślenie. W *Kradzieży* forma bardzo się wiąże z opowiadaniem i może przez to ten film jest taki natrętny. *Rozmowa* też to ma. Niby wychodzi to z realizmu, ale jest jakoś dziwnie. W *Rozmowie* jest taka scena: dziewczynka idzie za róg ulicy, a tam płynie statek! Potem twierdzi w szkole, że była w Afryce, w Mozambiku, co wywołuje oburzenie, bo wszyscy uważają, że kłamie. To dziwne, że rzeczywistość tak składa się z fikcją. Trafnie zauważone pasują do siebie i łączą się w jedność. W *Kradzieży* jest dialog wymyślony przeze mnie o tym, że nie można się dodzwonić, bo pada deszcz. Byłem kiedyś w Łodzi i usłyszałem, że dziś nie działają telefony, bo pada deszcz. Myślisz sobie: „No nie, przecież ja to wymyśliłem”. Moim zdaniem to bardziej oddaje socjalizm niż pokazanie brudnej ręki robotnika. Bo robotnik brudzi się wszędzie. A telefonów w sto lat po ich wynalezieniu nie było tylko u nas. Pamiętam, ktoś z przyjaciół był w fabryce w Ursusie jako reporter, dziennikarz. Właśnie nie wykonali planu i sekretarz organizacji zakładowej PZPR-u mówił do siebie załamany: „Boże, Boże, co teraz będzie!”. To było dla mnie piękne, że ten komunista jednocześnie myślał kategoriami katolickimi. To splątanie jest dla filmu o wiele ciekawsze niż sprawa wykonania planu.

*Jakie filmy „kaligrafów” miały poparcie wśród krytyki?*

Krytyka była silnie sterowana przez władzę, więc oczywiście bardzo nasze filmy krytykowała. Jakby nic nie widzieli, niczego nie rozumieli. Odporni na gro-

teskę, absurd, nonsens. Jakby nie było w Polsce Witkacego i Mrożka. Jakby film w Polsce rodził się na jakimś stepie, gdzieś w Azji.

*Była w ogóle tradycja pisania o krótkich filmach?*

Pisało się dużo i uszczypliwie. Można to odnaleźć w tygodnikach. Nie wyobrażasz sobie, jaki był entuzjazm, kiedy Agnieszka Holland i jej koledzy zrobili film *Próbne zdjęcia*. To jest knot, film nie do oglądania, ale gdy weźmiesz numery „Kina”, „Filmu”, to był on bardzo nagłaśniany. Gdy poszukasz w tych samych czasopismach informacji o filmie *Wolne chwile* Andrzeja Barańskiego, który jest bardzo blisko naszych krótkich filmów, to niczego się nie dowiesz. Ten film nie był nawet dopuszczony do konkursu w Gdańsku, obecnie Gdyni, i w ogóle mało ludzi wie do dzisiaj, że taki film powstał.

*Uważasz, że w filmach pełnometrażowych Barańskiego i Szulkina znalazły się cechy formacji „kaligrafów”?*

Myślę, że można zauważyć echo, tak jak u mnie i u Królikiewicza.

*Królikiewicz chyba nie chciał być przypisywany do tej formacji.*

Nie pytałem go, ale w każdym razie to on pokazał drogę. Gdy zrobiłem *Kradzież*, to dostałem trzecią ocenę w telewizji, co znaczyło, że ani ja, ani ekipa nie dostaniemy pieniędzy zależnych od oceny. To było po prostu krzywdzące. Poszedłem i zaniósłem otrzymaną już zaliczkę na następny scenariusz do kasy telewizji. W kasie jak zwykle, kolejka po pieniądze, a ja przyszedłem i chciałem oddać dwa tysiące z kawalkiem. Dzwonili na górę do dyrekcji, czy mogą je przyjąć. Powiedziałem im potem, że jeżeli nie umiem robić filmów, to nie będę dla nich robił. Kinetematografia była wtedy oddzielona od telewizji. Nie było tak, jak jest teraz, że jest to jeden statek, pod jednym dowództwem. Centralna kontrola linii politycznej była dość silna i pilnowała generalnie w jakim kierunku ten statek płynie, ale nie miała głowy, żeby zajmować się jakimś krótkim filmem, który w „Oświatówce” czy „Czołówek” robił Wojtek Wiszniewski.

*Tę nazwę – kaligrafowie – zaproponował Mikołaj Wojciechowski...*

Mikołaj Wojciechowski prowadził lata wcześniej DKF Zygzakiem, czyli zapowiadał projekcje filmu, pilnował repertuaru, dostawy kopii, kasował bilety przy wejściu, prowadził spotkania. Było to na szóstym piętrze Pałacu Kultury. Jak zacząłem chodzić do Zygzakiem, to Agnieszka Holland była jeszcze w liceum. Była to wtedy niewysoka, odważna i bezczelna dziewczyna. Mówiła głośno i prymitywnie. Nawet jak nie miała nic do powiedzenia, to i tak mówiła. Przepraszam, ale tak wtedy było. Nikt nie myślał, że z tej małej wygadanej dziewczyny wyrośnie wielki, światowy reżyser. Przychodzili tam też krytycy, na przykład Rafał Marszałek, który był wtedy ciekawą postacią, czy nestor Płazewski. Pojawiali się interesujący ludzie ze świata, pamiętam z tamtych lat Lindsaya Andersona i Alaina Robbe-Grilleta. Mieliśmy kontakt ze światem i z ambitnym kinem. W dodatku to nic nie kosztowało.

Wojciechowski napisał w 1981 r. pierwszy poważny artykuł o naszej formacji i powiedział mi wprost, że nie rozumie naszych filmów, ale nagrody, które dostajemy na świecie, sygnalizują mu, że coś w tym jest. Za *Rozmowę*, która w Polsce

została odłożona na półki, dostałem cztery nagrody na ważnym wtedy Festiwalu Filmów Krótkometrażowych w Oberhausen. Film został najpierw włączony do sekcji informacyjnej filmów dla dzieci, ale zrobił takie wrażenie, że został przez Niemców (wtedy zachodnich jeszcze) włączony do konkursu głównego festiwalu. Nagle, dzięki jednemu filmowi, staliśmy się zupełnie niezależni jako artyści. To wiele zmieniało w biednym i kontrolowanym kraju. Zbliżała się „Solidarność” i czuło się już, że wszystko się wkrótce zmieni. Myślało się, że może to są te filmy przyszłości. Potem Krzysiek Kieślowski swoimi filmami robionymi na Zachodzie i *Dekalogiem* wszedł w nasze buty, inspirował się naszymi filmami. W *Krótkim filmie o zabijaniu* Sławek Idziak, przyjmując autorstwo zdjęć, postawił warunek, że będzie robił wszystko po swojemu. Jest w tym filmie bardzo dużo ciekawych eksperymentów. Mimo że nie lubię tego słowa, to jednak był to wtedy eksperyment. W samej linii opowiadania jest to typowy film telewizyjny, ale wiele doświadczeń wizualnych wziętych jest z tego, co wcześniej robiliśmy my. To one sprawiły, że ten film wywołał taki oddźwięk.

*Czy mógłbyś na koniec spróbować sformułować definicję formacji „kaligrafów”?*

W moim odczuciu kontynuowaliśmy to, co zaczęła polska szkoła filmowa lat pięćdziesiątych, czyli Wajda, Kawalerowicz, Munk. To, co oni zrobili, było nowe, a my to kontynuowaliśmy i szliśmy dalej. Dla mnie ton tego, co robiło kino moralnego niepokoju, i tego, co robi się teraz, jest fałszywy. Niby wszystko jest starannie tworzone, jest produkcja, przeświadczenie, że jesteśmy gdzieś na Zachodzie, ale ton jest prowincjonalny, sprawy podejmowane wręcz żadne. Dowodem tego jest pozycja polskiego kina na świecie. Zamiast Nagrody Niedźwiedzia, nagroda pluszowego niedźwiadka.

Traktowaliśmy film jako dziedzinę sztuki. Uważaliśmy, że nie sposób zapomnieć o tym, co było zrobione w kinie wcześniej i wychodząc z tego, trzeba starać się robić filmy artystycznie nowe, wypowiadać to, co dotychczas niewypowiedziane w nowy, oryginalny sposób. Uważaliśmy, że w filmie, jak w innych dziedzinach sztuki, forma jest nierozzerwalnie związana z treścią, a dzieło filmowe nie powstaje w oderwaniu od tego, co się dzieje w innych dyscyplinach sztuki.

*Myślisz, że można jeszcze sięgnąć do tej tradycji?*

Na pewno, zobacz filmy Wajdy teraz, a zobacz je wtedy. Kiedyś dzieło Andrzeja Wajdy było przedłużeniem neorealizmu, który był czymś bardzo nowym. *Paisà* Roberta Rosselliniego do dzisiaj zaskakuje. Nie ma konstrukcji linearnej, jest rozbiegana i dziwna. Jakieś nowele, ledwo pokończone. Czysty dramat, bez obciążeń historyjkami. Staraliśmy się, by nasze filmy też były takie, ale było to bardzo trudne. Cały czas jesteśmy „upupiani” i sprowadzani do przedszkola.

Rozmawiał PIOTR MARECKI